



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Los cuartetos de Joseph Teixidor y su contexto compositivo
en el Madrid de finales del XVIII

Autor/es

JORDI ARMENGOL TREPAT

Director/es

MIGUEL ÁNGEL MARÍN LÓPEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2016-17



Los cuartetos de Joseph Teixidor y su contexto compositivo en el Madrid de finales del XVIII, de JORDI ARMENGOL TREPAT

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2017

© Universidad de La Rioja, 2017

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

Los cuartetos de cuerda de Joseph Teixidor y su contexto compositivo en el Madrid de finales del XVIII

Autor:

Jordi Armengol Trepas

Tutor/es: Miguel Ángel Marín López

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2016/2017

Los cuartetos de cuerda de Joseph Teixidor y su contexto compositivo en el Madrid de finales del XVIII

Índice

1. Planteamiento y objetivos del trabajo	3
2. Joseph Teixidor y su producción teórica y compositiva	4
3. Estado de la cuestión	6
4. El cuarteto de cuerda en el Madrid de finales del siglo XVIII	9
5. Los cuartetos de Teixidor	10
5.1. Fuentes y fecha de composición	10
5.2. Los cuartetos de sus contemporáneos (1790-1804)	15
5.3. Tonalidades de los cuartetos	18
5.4. Número, disposición y tonalidad de los movimientos	19
5.4.1. Tonalidad del movimiento lento	20
5.4.2. Tonalidad del Trío del Minueto	21
6. Organización formal	23
6.1. Primeros movimientos	24
6.2. Movimientos lentos	28
6.3. Minuetos y Tríos	30
6.4. Movimientos finales	32
7. Teixidor y el concepto de “opus”	36
8. Características generales del estilo de Teixidor	36
9. Conclusiones	39
10. Anexos	
Anexo 1. Tabla de los cuartetos de Joseph Teixidor	41
Anexo 2. Íncipits de los movimientos de los cuartetos	42
Anexo 3. Lista de las obras localizadas de Joseph Teixidor	45
11. Bibliografía	47

ABSTRACT

Los seis cuartetos de cuerda de Joseph Teixidor se erigen como una serie de obras de indudable importancia para estudiar la implantación y el desarrollo del cuarteto en el Clasicismo español. En la última década del siglo XVIII el género era mucho más conocido en Madrid de lo que tradicionalmente ha sostenido la historiografía musical. En el entorno de la Corte, la audición de cuartetos era habitual en los conciertos y las obras de los grandes compositores europeos llegaban a la ciudad pocos meses después de su publicación. En este contexto escribe Teixidor sus cuartetos. Con el objetivo de averiguar qué influencias recibió y en qué medida emplea los mismos procedimientos compositivos que sus contemporáneos, se analizarán sus cuartetos y se compararán con los de Haydn, Boccherini y Brunetti, tres autores referenciales a la hora de tratar sobre el cuarteto de cuerda en el Madrid de Teixidor e imprescindibles para conocer la implantación del género en España.

Palabras clave: Joseph Teixidor, cuarteto de cuerda en España,
presencia de Haydn en España, cuartetos de cuerda de Boccherini,
cuartetos de cuerda de Brunetti

Joseph Teixidor's six string quartets stand as a series of works of undoubted importance to study the implementation and development of the quartet in Spanish Classicism. In the last decade of the eighteenth century the genre was much better known in Madrid than has traditionally sustained musical historiography. In the Court environment, the quartets audition was common in concerts and the great European composers works arrived in the city a few months after its publication. In this context Teixidor writes his quartets. In order to find out what influences he received and to what extent he uses the same compositional procedures as his contemporaries, his quartets will be analysed and compared with Haydn, Boccherini and Brunetti works, three reference authors when dealing with the string quartet in Teixidor's Madrid and essential to know the implantation of the genre in Spain.

Key words: Joseph Teixidor, string quartet in Spain, presence of Haydn in Spain,
Boccherini string quartets, Brunetti string quartets

1. PLANTEAMIENTO Y OBJETIVOS DEL TRABAJO

Más a menudo de lo que sería deseable, encontramos en nuestro país composiciones de un gran valor musical y musicológico que permanecen ocultas y silenciadas durante largos años, a pesar de que se conoce de sobras su existencia y la localización exacta de los manuscritos. Pero sea por falta de los recursos necesarios o por el desvío de la atención hacia otros intereses, el (re)descubrimiento de estas músicas acaba siempre posponiéndose y nunca llega el momento de poderlas reivindicar para otorgarles la importancia que merecen.

Los seis cuartetos de Joseph Teixidor representan, sin duda, un claro ejemplo de esta música que prácticamente no ha podido ser escuchada desde su composición. Citados de forma sistemática cuando se habla de la música de cámara del Clasicismo en España y pese a conocerse el archivo donde se guarda la única copia localizada de las cuatro partes, solo hasta hace unos pocos años se han iniciado las tareas de edición, grabación e interpretación de estos cuartetos. Seguramente haya influido en esta tardanza una concepción mayoritaria de la obra musical que ha primado los modelos idealizados del Clasicismo centroeuropeo (establecidos entre finales del siglo XIX y principios del XX) por delante de otros procedimientos compositivos de la época que, analizados desde una perspectiva historiográfica más amplia, pueden llegar a ocupar una posición relevante, en igualdad de condiciones que las obras tenidas como ejemplos paradigmáticos. También es verdad que el no resurgimiento de estas obras se debe en parte a cuestiones puramente prácticas: son escasos en España los cuartetos de cuerda que desarrollan una actividad estable, y de esos muy pocos los que se interesan por la música española. Además, es limitado número de salas dispuestas a programar un repertorio desconocido por el público en general.

El principal objetivo de este ensayo es poner de relieve la importancia de los seis cuartetos de Teixidor. La falta de atención que se les ha dedicado hasta ahora supone una carencia muy considerable en el estudio de la música de cámara del siglo XVIII español y concretamente del cuarteto de cuerda, un género central en la época. Después de un breve repaso biográfico, unos apuntes sobre su obra teórica y compositiva y una descripción del estado de la cuestión, se muestra el panorama del cuarteto de cuerda en el Madrid de finales del siglo XVIII, aspecto imprescindible para comprender el contexto en el que Teixidor escribió sus obras. Para finalizar, se presenta una

comparación entre sus cuartetos y los de Haydn, Boccherini y Brunetti compuestos entre 1790 y 1804 con el objetivo de poder evaluar en qué modelos y prácticas compositivas contemporáneas se fijó Teixidor para escribir su colección.

2. JOSEPH TEIXIDOR Y SU PRODUCCIÓN TEÓRICA Y COMPOSITIVA

Joseph Teixidor nació en 1752 en la localidad leridana de Serós. Llegó a Madrid en 1774 proveniente de El Escorial, ciudad en la que había residido los cuatro años anteriores y donde con toda probabilidad conoció al padre Antonio Soler. En Madrid desempeñó las funciones de organista en el Monasterio de las Descalzas Reales hasta 1778, año en que ingresó en la Capilla Real. Allí ejerció sucesivamente de vicemaestro, cuarto, tercero y segundo organista. En 1810 ya no aparece en la plantilla de músicos de José Bonaparte. La hipótesis más convincente es que abandonó sus cargos por motivos ideológicos y se trasladó a Murcia, refugio de numerosas personas contrarias al régimen francés. Es posible que muriera allí entre 1811 y 1814¹.

Su figura ha atraído la atención principalmente de los estudiosos de su extensa obra historiográfica y teórica. Considerado el primer historiador de la música española, es autor, entre otras, de las siguientes obras: *Fragmentos sobre canto llano*², *Tratado fundamental de la música*³, *Catecismo musical*⁴, *Apuntes curiosos sobre el arte musical*⁵, *Sobre el verdadero origen de la música*⁶ y *Discurso sobre la Historia Universal de la Música*⁷. De todas estas obras tan solo existen ediciones modernas del

¹ Datos biográficos extraídos de Joseph Teixidor: *Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*, ed. de Lolo, Begoña (Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 1996) p. 17-21.

² Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España.

³ Manuscrito conservado en la Biblioteca Arzobispal del Seminario Conciliar de Barcelona, Ms. 96.

⁴ *Catecismo musical, por el qual uno solo se puede aprender de nota y de tocar todo el instrumento de teclas*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Arzobispal del Seminario Conciliar de Barcelona, Ms. 265.

⁵ Manuscrito conservado en la Biblioteca Arús de Barcelona, MR 1-2-19.

⁶ *id*, MR 1-2-7.

⁷ *Discurso sobre la Historia Universal de la Música, en el qual se da una idea de todos los sistemas de música, tanto prácticos como especulativos, usados por los antediluvianos, caldeos, fenicios, egipcios, griegos, chinos, bracmanes, americanos, ebreos, españoles, árabes, italianos, franceses, ingleses, escandinavos y alemanes, tanto antiguos como modernos, con otras cosas análogas a la música*. Publicado en 1804 en Madrid por la Imprenta de Don Fermín Villalpando. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, M/1769.

Tratado fundamental de la música (2009), realizada por Josep Pavia Simó y de *Sobre el verdadero origen de la música*, transcrito por Begoña Lolo (1993)⁸, junto con *Historia de la música “española”*. Según José Máximo Leza, la obra teórica de Teixidor

pondría las bases de algunos de los principales argumentos que harían fortuna en la construcción del concepto de una identidad nacional musical española. Entre ellos estaría la defensa, más allá de la evidencia documental, de la superioridad de las aportaciones hispanas a la historia universal y la denuncia del olvido de semejantes logros por parte de la historiografía europea.⁹

Sus obras constituyen el fundamento de una historiografía española firmemente marcada por el nacionalismo, tendencia ideológica que tuvo continuidad en las historias de Mariano Soriano Fuertes y Rafael Mitjana y, posteriormente, en autores como Francisco Asenjo Barbieri y Felip Pedrell. Pero según Begoña Lolo los textos de Teixidor deben ser analizados estrictamente dentro del contexto de su época y por este motivo “es más correcto pensar que nos encontramos ante una historia que refleja el sentir musical de la España del XVIII”.¹⁰

La producción musical de Teixidor ha gozado de menos interés, tanto por parte de musicólogos como —en parte como consecuencia de la falta de ediciones— de intérpretes. La música religiosa (misas, villancicos, motetes y algunas obras breves) se encuentra esparcida por distintos archivos y bibliotecas¹⁶ y aun no se ha catalogado, por lo que es difícil cuantificar su extensión (en el Anexo 3 se encuentran listadas las obras localizadas hasta ahora). De todas maneras, la obra conocida hasta la fecha es sorprendentemente escasa si tenemos en cuenta las funciones que desempeñaba

⁸ Esta publicación le valió a la autora el “IX Premi Emili Pujol de Musicologia Històrica” (1993) convocado por el Institut d’Estudis Ilerdencs.

⁹ José Máximo Leza: “Problemas de la historia de la música en el siglo XVIII” en José Máximo Leza (ed.): *La música en el siglo XVIII*, Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 4 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), p. 43.

¹⁰ Begoña Lolo: “La obra teórica de José Teixidor y Barceló y el asentamiento de la historiografía musical en España”, *Revista de Musicología*, vol. XVI nº 6 (1993), p. 3639.

¹⁶ Entre otros, encontramos obras religiosas de Teixidor en la Biblioteca del Monasterio del Escorial, el Archivo de Palacio Real, la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Arxiu Històric Comarcal de La Segarra (Cervera).

Teixidor en la Capilla Real¹⁷. Cultivó la música instrumental también de manera muy exigua. Tan solo se conocen seis sonatas para tecla y seis cuartetos de cuerda. Cinco de las sonatas pertenecen a la colección (se ha perdido la sexta) que Teixidor dedicó al Infante Gabriel de Borbón en 1775. La estructura de estas obras sigue aun el esquema de Domenico Scarlatti y Antonio Soler de agrupar las sonatas en parejas con la misma tonalidad, una con un tempo lento y la otra más rápido.¹⁸ La sexta sonata conocida, fechada en 1794 y ya organizada en tres movimientos (de la cual se hablará más adelante en relación con el *Cuarteto n.º 5* del propio Teixidor) se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid¹⁹ y se trata de una edición manuscrita destinada a la venta al público.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta la fecha no se ha realizado un estudio profundo de su producción para cuarteto de cuerda. Miguel Simarro²⁰ ofrece un breve análisis de cada una de las seis obras pero queda pendiente un trabajo más detallado y concreto, tanto de su organización formal como de sus rasgos musicales (armónicos, rítmicos y texturales) que nos pueda revelar las influencias que recibió Teixidor y los procesos compositivos que aplicó a la hora de escribir estas obras. En primer lugar, es imprescindible tener una panorámica clara del ambiente musical en el Madrid de finales del siglo XVIII: saber dónde se organizaban conciertos, qué compositores estaban activos, qué música se imprimía o llegaba de las principales ciudades europeas y, sobre todo, conocer el papel que jugaba el género de cuarteto en la vida musical madrileña. Dos ensayos de Miguel Ángel Marín, uno ya

¹⁷ Según Judith Ortega, Teixidor nunca estuvo de acuerdo con el sueldo de 6000 reales que se le asignó por ocupar la plaza de vicemaestro de la Capilla Real porque en un principio estaba estipulado en 14000. Además, para ingresar en la Capilla Real, Teixidor había abandonado su trabajo como organista en las Descalzas Reales, donde su sueldo ascendía a 11.000 reales. Esta diferencia quizá provocó una cierta dejadez de Teixidor a la hora de cumplir sus funciones, sobre todo como compositor. En el Archivo de Palacio Real tan solo se conservan dos misas y unas vísperas. Judith Ortega: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol I, p. 83-84.

¹⁸ Las dos primeras están en Do mayor, la tercera y la cuarta en Sol menor y la quinta en Re mayor. Faltaría, pues, una sexta sonata en esta tonalidad y en tiempo rápido.

¹⁹ Con la signatura M-1076.

²⁰ Miguel Simarro: *Los cuartetos para instrumentos de cuerda de Joseph Teixidor* (Múnich: Consequenzia Musikverlag, 2014).

publicado²¹ y el otro en prensa²², se revelan clarificadores para tener un buen conocimiento de todas estas cuestiones.

En los últimos años parece que ha crecido el interés por estos cuartetos. Abili Fort publicó entre 2011 y 2012 las seis obras en la editorial catalana Dinsic y Miguel Simarro está preparando una edición completa para Consequentia Musikverlag de Múnich, donde de momento han visto la luz los dos primeros²³. En lo que se refiere a las ediciones de Abili Fort, su principal utilidad consiste en poder visualizar las cuatro partes de los instrumentos en una partitura general y así facilitar el estudio y análisis de la música. Sin embargo, carecen de notas críticas. Se corrigen algunos errores evidentes de notas pero se añaden indicaciones de dinámica y articulación que parecen decisiones subjetivas por no ir acompañadas de criterios de edición que las expliquen. Las ediciones de Miguel Simarro sí reflejan las articulaciones de los manuscritos e incluyen un cuerpo de notas críticas. En el siguiente ejemplo se aprecian las diferencias entre ambas ediciones. La figura 1 muestra los compases 26-43 de la parte de violín I del *Cuarteto n° 1* y las figuras 2 y 3 el mismo fragmento en las ediciones de Simarro y Fort, respectivamente.

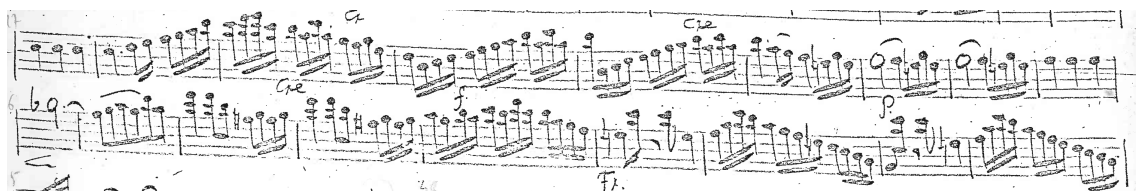


Fig. 1

²¹ Miguel Ángel Marín: “El surgimiento del cuarteto de cuerda y la consolidación de la sonata” en José Máximo Leza (ed.): *La música en el siglo XVIII*, Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 4 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), pp. 373-399.

²² Miguel Ángel Marín, “Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in late 18th-century Madrid” en Heine, Christiane (ed.): *El cuarteto de cuerda en España de fines del siglo XVIII hasta la actualidad* (Berna: Peter Lang, en prensa). Agradezco al autor la cortesía de enviarme el ensayo antes de su publicación.

²³ Con los números de catálogo CMV 4131 y CMV 4132, respectivamente.



Fig. 2: se respetan estrictamente las ligaduras del violín I (también de las demás voces) y, en caso de añadirse alguna (cc. 25-26), se señala con una ligadura discontinua.



Fig. 3: se aprecia que el editor añade ligaduras en todo el pasaje de semicorcheas y substituye el *cresc.* del compás 28 por un regulador, sin explicar en ningún momento el porqué de estos cambios.

En el campo de la interpretación, hay que mencionar que el Cambini Quartet, del que precisamente Miguel Simarro es el primer violín, llevó al disco los cuartetos números 1,

2 y 5 en una grabación del año 2009²⁴. Por su parte, el Quartet Teixidor realiza conciertos en los que incluye regularmente alguno de los cuartetos de la serie.

4. EL CUARTETO DE CUERDA EN EL MADRID DE FINALES DEL SIGLO XVIII

Tal como demuestra Miguel Ángel Marín²⁵, el género de cuarteto de cuerda era bien conocido en Madrid a finales del siglo XVIII, lejos de lo que ha considerado tradicionalmente la historiografía musical. Aunque fueron relativamente pocos los compositores que allí escribieron cuartetos, sobre todo en comparación con Viena, Londres o París, su presencia en espacios de la corte y la nobleza era un hecho común y el género estaba fuertemente arraigado en la vida musical privada de la ciudad.

La aparente contradicción entre la escasa creación de cuartetos y su presencia habitual en los escenarios privados se explica por la rápida y profusa difusión que obtuvo el género en toda Europa y también en España. Por ejemplo, a principios de la década de 1790 nuevas obras publicadas por Artaria ya estaban a la venta en Madrid pocos meses después de su aparición y se anunciaba en la prensa su disponibilidad en librerías. Por lo tanto, para poder obtener una visión global y más exacta de la implantación del género, debe considerarse con igual importancia, a parte de lo que se componía y lo que se interpretaba, lo que se vendía en Madrid por los distintos canales de distribución.

Es una suposición bastante probable que Teixidor, organista y compositor residente en la capital española tuvo la oportunidad de conocer una gran cantidad de cuartetos de cuerda escritos en España y, sobre todo, en el resto de Europa. Con casi total seguridad conoció, escuchándolas o estudiando las partituras, las obras de Boccherini y Brunetti, ambos residentes en Madrid, además de las de Pleyel, Cambini, Romberg, Vanhal, Haydn y muchos otros compositores, cuyos cuartetos forman parte de la inmensa colección conservada en el Palacio Real.

En este contexto, no parece extraño que un hombre de carácter inquieto y curioso como Joseph Teixidor (no olvidemos su condición de pionero en la historiografía de la música

²⁴ Joseph Teixidor: *Quartets de corda*. Cambini Quartet. 2009. CD. La Mà de Guido 2093.

²⁵ Miguel Ángel Marín, “Haydn, Boccherini and the rise...”

española), tuviera la aspiración de escribir una serie de cuartetos de cuerda. Por el momento, desconocemos si fue fruto de un encargo o simplemente una empresa personal que le permitió adentrarse en un género cuyo interés se había multiplicado en su entorno.

5. LOS CUARTETOS DE TEIXIDOR

5.1. Fuentes y fecha de composición

Uno de los mayores problemas que surgen a la hora de emprender el estudio de los cuartetos de Teixidor es la escasez de fuentes, ya que tan solo se conservan dos:

1. La primera es una copia de las partes manuscritas de la colección completa que se conserva en el Arxiu Històric Comarcal de La Segarra (Cervera). Está inventariada como partitura nº 4 de la caja 4 y se trata de cuatro cuadernos apaisados de 22,2 x 31,4 cm de 38, 19, 21 y 25 páginas cada uno, realizados por tres o cuatro copistas diferentes, lo que seguramente sea la causa de la gran inconsistencia en las articulaciones y algunos errores evidentes de notas que presentan. En el mismo archivo se conserva también un ejercicio realizado y firmado por Teixidor (fig. 4 y 5)²⁶. Si escogemos este documento como modelo para identificar la caligrafía musical del autor -aun siendo conscientes de que está escrito con prisas y es más parecido a un borrador que a una partitura destinada a un uso práctico-, observaremos que la parte manuscrita de los cuartetos con una caligrafía más parecida es la de violín I (fig. 6).

²⁶ Con el título diplomático de *Exercicio / Una Leccion por 7.º Tono, distribuïda en un And.^{te} / y un Allegro, baxo los Tiempos q^e à la buelta se señalan, / proporcionada à un mediano solfista, y señalando las notes donde deba tomar el aliento. / Se guardarán las tonalidades del Diapason del dhº 7.º Tono / subiendo, y baxando; y se pondrá el Acompañam.^{to} à toda la / Leccion*. Se conserva con la signatura Caja 27 nº 10 junto a otros cinco ejercicios más, todos con este mismo título, firmados por Félix Máximo López, Maniol [?], Eusebio Ochoa, Lino del [?] Río y Joachim Asiain.



Fig. 4: Primera página del *Ejercicio* realizado por Teixidor

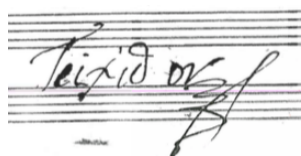


Fig. 5: firma del autor al final del *Ejercicio*

Las siguientes ilustraciones (fig. 6-9) muestran los cuatro manuscritos del tercer movimiento “Largo” del *Cuarteto n° 5*. Las partes de violín II y viola son las dos únicas que parecen ser de la misma mano, aunque haya algunas diferencias entre ellas, por ejemplo la manera de dibujar las barras de repetición.



Fig. 6: Violín I



Fig. 7: Violín II



Fig. 8: Viola. Un aspecto curioso de estos manuscritos es que la parte de viola (llamada *Violeta*) está escrita en clave de fa y debe sonar una octava alta de lo que indica la partitura. Se trata de un caso realmente extraño, ya que en esa época el cuarteto estaba ya muy asentado.²⁷

²⁷ Podría aventurarse una explicación teniendo en cuenta la faceta de intérprete de tecla de Teixidor: quizá escribió los cuartetos en dos pentagramas en vez de cuatro, resultando una partitura parecida a una para tecla. De esta manera, los dos violines estarían situados en la mano derecha y la viola y violonchelo en la izquierda, escrita en clave de fa. El copista, por comodidad y para evitar posibles errores, copió la parte de viola tal como figuraba en la partitura original.



Fig. 9: Violonchelo

2. La segunda fuente consiste en solamente un cuarteto de la serie, el único que fue llevado a la imprenta. Se trata del segundo cuarteto de los manuscritos, aunque se publicó con el título de “Quarteto Primero” en la Imprenta nueva de Música de Madrid. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la signatura M1693. Así pues, solo existen fuentes comparables entre sí del segundo cuarteto de la colección.

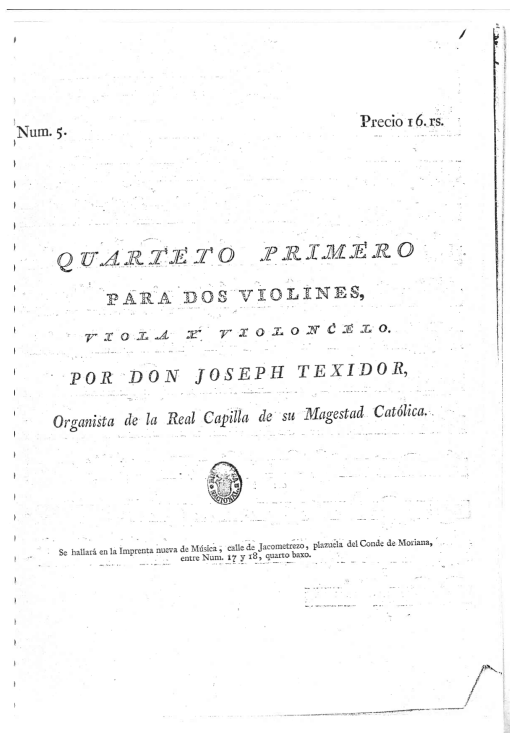


Fig. 10: Portada de la edición del segundo cuarteto de la serie

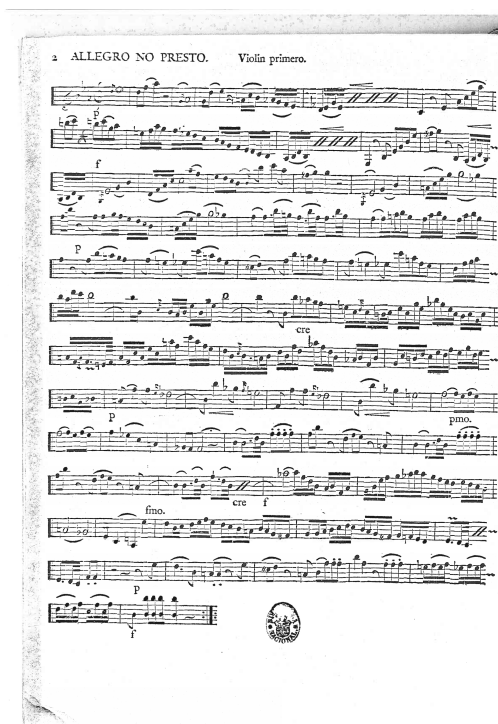


Fig. 11: Primera página de la parte de Violín I

No se conoce con exactitud la fecha de composición de estos cuartetos. El único dato del que disponemos es precisamente el año de publicación de este segundo cuarteto de la serie llevado a la imprenta: 1801. Inevitablemente surge la duda de si en este año Teixidor ya había concluido la composición de los seis cuartetos y solo llevó a la imprenta la que consideraba mejor obra de la serie o si, por el contrario, en 1801 únicamente había escrito este cuarteto, colocándolo en segunda posición en una posterior copia manuscrita de toda la serie. De todas maneras, la publicación de esta obra es un hecho de gran relevancia, pues durante tres décadas exactas (entre 1771 y 1801) solamente se llevaron a cabo siete ediciones de cuartetos en Madrid, que engloban un total de treinta y cuatro obras (Tabla 1). Además, cuando se publicó el cuarteto de Teixidor hacía doce años que un cuarteto de cuerda no salía de la imprenta en la capital española (y, con toda probabilidad, en el resto de España). Por otra parte, debido a lo exigua que era la producción de impresos, una hipótesis razonable es que a Teixidor solo le fuera posible publicar un cuarteto a la espera del éxito que tuviera en el mercado.

Tabla 1: Cuartetos editados en Madrid entre 1771 y 1801²⁸

Año	Editor	Compositor	Cuartetos impresos
1771	Chener	A. Gebart	‘Tres quartettos a dos violines, viola y bajo’
1772		Luigi Boccherini	6 Cuartetos Op. 9 (no se conservan copias)
1773		Luigi Boccherini	6 Cuartetos Op. 15 (no se conservan copias)
1774	Palomino	Manuel Canales	6 Cuartetos Op. 1, ‘Seis quartetos a dos violines, viola i violoncello dedicados al Exmo. Sr Duque de Alba’
1789	Copin	Enrique Ataide y Portugal	6 Cuartetos Op. 1, ‘Seis quartetos de dos violines, viola, y baxo’
1801	Imprenta Música	Joseph Teixidor	‘Quarteto primero para dos violines, viola y violoncelo’
1801	Imprenta Música	Bernhard Romberg	3 Cuartetos, ‘Tres quartetos a dos violines, viola y violoncelo, dedicados a S.M.C’

²⁸ Tabla extraída del ensayo de Miguel Ángel Marín: “Haydn, Boccherini and the rise ...”, p. 3 [paginación provisional al estar en prensa].

5.2. Los cuartetos de sus contemporáneos (1790-1804)

Con el objetivo de intentar averiguar las influencias que recibió Teixidor cuando escribió sus cuartetos de cuerda, se procederá a compararlos con cuartetos escritos por Joseph Haydn, Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti compuestos entre 1790 y 1804. ¿Por qué estos tres compositores y esta acotación temporal? En primer lugar, es innegable la enorme influencia que ejerció la música de Haydn, siendo “el compositor más difundido y apreciado a finales del siglo XVIII, no sólo en la Europa ilustrada, sino también en la América colonial”²⁹. Su música llegó a Madrid para ser comercializada en librerías y, especialmente, al Palacio Real, donde se conserva en el archivo una “ingente cantidad de obras suyas”³⁰. Además, junto a Boccherini “eran percibidos por los contemporáneos como maestros del cuarteto y ya entonces ocupaban (...) un lugar destacado entre las preferencias de los músicos, los compradores y los mecenas madrileños”³¹. Por su parte, Brunetti es un autor clave para estudiar la música instrumental de la época en el entorno madrileño (su difusión fuera de la corte fue mínima). En concreto, su producción camerística se eleva a 264 obras conocidas, entre las que se encuentran los 50 cuartetos conservados que “conforman un corpus suficientemente importante para hacer de Brunetti, junto a Boccherini, la principal figura de la implantación del género en España”³². Además, es impensable que Teixidor no conociera a ambos autores de origen italiano, al residir los tres en Madrid y desempeñar sus funciones en el entorno de la Corte, coincidiendo allí durante al menos veinte años.³³

²⁹ Miguel Ángel Marín: “Joseph Haydn y el clasicismo vienés en España” en José Máximo Leza (ed.): *La música en el siglo XVIII*, Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 4 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), p. 485.

³⁰ Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), p. 90.

³¹ Miguel Ángel Marín: “Haydn, Boccherini and the rise...”, p. 21 [paginación provisional al estar en prensa].

³² Gaetano Brunetti: *Cuartetos de cuerda L184-L199*, ed. de Marín, Miguel Ángel y Jorge Fonseca (Madrid: ICCMU - Música Hispana 51, 2012), p. X de la “Introducción”.

³³ Luigi Boccherini fue nombrado en 1770 compositor de cámara del infante don Luis de Borbón, cargo que ocuparía hasta 1785. Después residió en Madrid hasta su muerte en 1805. Gaetano Brunetti fue violinista de la Capilla Real entre 1767 y 1770, año en el que fue nombrado maestro de violín del Príncipe de Asturias, posteriormente Carlos IV, estando a su servicio hasta su muerte en 1798.

Como información complementaria, también ha sido posible consultar una tabla³⁴ con las características de los seis cuartetos opus 6 de Joao Pedro de Almeida Motta (1744-1817), escritos en Madrid en una fecha incierta que oscila entre 1798 y 1808, por lo que son obras estrictamente contemporáneas de las de Teixidor.

Debido a los límites de espacio del presente trabajo, quedan fuera de esta comparativa compositores cuyos cuartetos eran conocidos y difundidos en Madrid, especialmente en el Palacio Real. Quizá el caso más relevante sea el de Ignaz Pleyel, del que existen abundantes copias de sus cuartetos y sinfonías esparcidas por numerosos archivos de toda España. Además, se conservan cartas que demuestran que mantenía contactos epistolares con Boccherini en los que debatían sobre sus composiciones y las de sus colegas.³⁵ Tampoco se han analizado cuartetos de Cambini, Romberg o Vanhal, autores, como se ha comentado, cuyas obras se conservan en el Palacio Real y que quizá también sirvieron a Teixidor para profundizar en el estudio del género.

La acotación temporal (1790-1804) es debida a que los cuartetos de Teixidor fueron compuestos durante los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX y por lo tanto se cotejarán con obras escritas dentro del mismo periodo para situarlas en su contexto. Establecer 1790 como fecha de inicio puede parecer impreciso y ambiguo pero de momento no disponemos de argumentos para una cronología más precisa. Se ha escogido el año que abre la última década del siglo asumiendo el riesgo de que sea un tanto difusa. En lo que respecta a la fecha límite de 1804, se debe a que los últimos cuartetos escritos por Haydn, Boccherini y Brunetti datan de 1803, 1804 y 1793, respectivamente.

A raíz de estos criterios, se han cotejado los cuartetos de Teixidor con un total de sesenta y tres obras que es más que probable que el compositor catalán conociera: veintiuna de Haydn, treinta y dos de Boccherini y diez de Brunetti (Tabla 2).

³⁴ Cortesía de Màrius Bernadó (Universitat de Lleida), quien está preparando la edición de estas obras.

³⁵ Judith Ortega: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...*, vol II, p. 5.

Tabla 2. Cuartetos de Haydn, Boccherini y Brunetti escritos entre 1790 y 1804

Año	Haydn	Boccherini³⁶	Brunetti
1790	6 cuartetos op. 64	2 cuartetos op. 43 (G218-219)	3 cuartetos L192, L193, L198
1791			2 cuartetos L190, L194
1792	3 cuartetos op. 71 3 cuartetos op. 74	6 cuartetos op. 44 (G220-225)	3 cuartetos L191, L196, L199
1793			2 cuartetos L195, L197
1794		6 cuartetos op. 48 (G226-231)	
1795		4 cuartetos op. 52 (G232-235)	
1796	6 cuartetos op. 76	6 cuartetos op. 53 (G236-241)	
1797			
1798			
1799	2 cuartetos op. 77	6 cuartetos op. 58 (G242-247)	
1800			
1801			
1802	Cuarteto op. 103		
1803			

Con el fin de discernir las semblanzas y diferencias del estilo de Teixidor con las prácticas compositivas contemporáneas y evaluar las posibles influencias que recibió, se han establecido los siguientes términos de comparación: tonalidades de los cuartetos de la serie, número y disposición de los movimientos, tonalidad del movimiento lento y del Trío del Minueto y forma de los movimientos.

³⁶ No se incluyen en el estudio los 6 Cuartetos opus 54 (G250-255) de 1796 por ser dudosa la autoría de Boccherini.

5.3. Tonalidades de los cuartetos

Los seis cuartetos de Joseph Teixidor están escritos en las siguientes tonalidades: Si bemol mayor, Mi bemol mayor, Fa mayor, Do mayor, Sol mayor, Re mayor. Este orden corresponde al de los manuscritos pero es interesante constatar que si intercambiamos la posición de los dos primeros cuartetos, tal como sugeriría el título del único cuarteto impreso, el orden de las tonalidades dibuja una sucesión de quintas ascendentes, algo totalmente inusual en las colecciones de cuartetos de la época: en ningún opus de Haydn, Boccherini o Brunetti encontramos esta disposición tonal.

Es muy poco habitual el hecho de no incluir ninguna obra en modo menor, aunque en este caso los cuartetos de Teixidor no son una excepción. Por ejemplo, en seis series (de un total de quince) de Pleyel todos los cuartetos están en modo mayor³⁷. Haydn siempre incluye al menos un cuarteto en tonalidad menor en todas sus series a partir del opus 9 (a excepción del opus 77 que, inacabado, solamente consta de dos obras). En Boccherini encontramos la ausencia de una obra en modo menor en dos opus a partir de 1790: el opus 43, de tan solo dos cuartetos y el opus 53, una serie de seis obras escrita en 1796. Por otra parte, en el catálogo de Brunetti esta omisión se produce en más ocasiones: en el opus 3 (L156-161) de 1774 y, sorprendentemente, en sus últimos veinte cuartetos (L180-199), escritos entre 1784 y 1793. Es interesante constatar que las dos series de Boccherini y la mitad de estos veinte cuartetos de Brunetti datan de la década de 1790, precisamente cuando Teixidor se propone la composición de los suyos.

En lo que respecta al número de alteraciones, los cuartetos de Teixidor se mueven entre los tres bemoles y los dos sostenidos, ciñéndose de manera estricta a lo que estipula en su *Tratado fundamental de la música*:

Para formar una Oración armónica, en primer lugar se debe elegir el Modo Maior, ô menor: en segundo el termino [tonalidad], el qual podrá ser qualquiera de los inclusos en el Sistema estimado como Modo inicial; pero siempre será mejor que el termino elegido como inicial no pase de Cuatro accidentes en las Claves [armaduras].³⁸

³⁷ Los opus 1 (Ben 301-306) de 1782-4, opus 6 (Ben 319-324) de 1786, los seis cuartetos Ben 325-330 del mismo año, los tres Ben 343-345 de 1788, los seis dedicados al Príncipe de Gales (Ben 346-351) también de 1788 y los seis Ben 359-364 de 1792.

³⁸ Joseph Teixidor: *Tratado fundamental de la Música (1804C)*, ed. de Pavia i Simó, Josep, Monumentos de la Música Española, 76 (Barcelona: CSIC, 2009), p. 60.

En este aspecto, Teixidor es el más conservador de los autores tratados. Tenemos que remontarnos a los cuartetos opus 1 (1774) y opus 3 (1782) de Manuel Canales para encontrar un uso idéntico de accidentales (de Sol menor a Re mayor). Tampoco Brunetti va mucho más allá: sus últimos diez cuartetos oscilan entre tres bemoles y tres sostenidos a excepción del L198, escrito en Mi mayor. En cambio, Haydn y Boccherini emplean una mayor variedad de tonalidades. El autor italiano se mueve en un abanico que abarca desde los cuatro bemoles (Fa menor) hasta los tres sostenidos (La mayor). Sin embargo, va un poco más allá en el Trío del *Cuarteto op. 48 n.º 3 (G228)*: aquí encontramos cinco sostenidos en la armadura (Si mayor) que contrasta con el modo menor del Minueto. Joseph Haydn es, con diferencia, el más innovador en este aspecto. Aunque las tonalidades de sus obras solo oscilan entre los tres bemoles (Mi bemol mayor) y los dos sostenidos (Re mayor y Si menor), en numerosos movimientos o secciones de sus cuartetos escritos a partir de 1790 vemos armaduras que se despliegan desde los seis bemoles a los seis sostenidos, especialmente en los movimientos lentos y Tríos, con lo que consigue un contraste sonoro de gran consideración.³⁹

5.4. Número, disposición y tonalidad de los movimientos

Los seis cuartetos de Teixidor constan de cuatro movimientos. De todas las series escritas en Madrid en los años estudiados, sólo la de Almeida y el opus 52 de Boccherini⁴⁰ (integrado por cuatro cuartetos) mantienen esta regularidad, más cinco de los diez cuartetos de Brunetti examinados. Aquí Teixidor está sin duda más cercano a la manera de proceder de Haydn. Esta organización de la obra en cuatro movimientos no era tan común (y menos en el entorno madrileño) como en un principio podríamos suponer si aceptáramos el patrón de Haydn como modelo paradigmático del género.

³⁹ Opus 64/2: segundo movimiento “Adagio ma non troppo” y Trío en Si mayor; opus 64/3: sección entre los compases 33 y 57 del segundo movimiento “Adagio” en Mi bemol menor; opus 74/2: Trío en Re bemol mayor; opus 74/3: segundo movimiento “Largo assai” en Mi mayor; opus 76/4: sección entre los compases 35 y 74 del cuarto movimiento “Allegro ma non troppo- piú allegro- piú presto” en Si bemol menor; opus 76/5: segundo movimiento “Largo. Cantabile e mesto” en Fa sostenido mayor; opus 76/6: segundo movimiento “Fantasia. Adagio” en Si mayor; opus 77/2: Trío en Re bemol mayor.

⁴⁰ Boccherini es el compositor que menos importancia le concede al número de movimientos dentro de un opus. En una misma serie podemos encontrar cuartetos de dos y tres movimientos (opus 33, 44) o de tres y cuatro (opus 9, 32, 58). Es sintomático que en solamente un opus escrito a partir de 1790 (cuando las obras de Haydn ya eran muy conocidas en Madrid) todos los cuartetos que lo integran sean de cuatro movimientos: el ya mencionado opus 52.

En todas las obras de Teixidor, el movimiento lento está siempre en segunda posición y el Minueto en tercera, a excepción del *Cuarteto n° 4*. Se trata de una disposición exacta a la que emplean Brunetti en todos los cuartetos de cuatro movimientos⁴¹, Haydn (salvo en tres: opus 64/1, opus 64/2 y opus 77/2) y Almeida en su opus 6. En cambio, en el *Cuarteto n° 4* el segundo movimiento es el Minueto y el tercero el lento. Este planteamiento es el preferido de Boccherini: en todos los cuartetos que tienen Minueto⁴², lo encontramos en segunda posición menos en el opus 52/2 (G233). De nuevo aquí la concepción de Teixidor se acerca nítidamente a la de Haydn, que en 1787 fijó este modelo de manera casi definitiva en su opus 50.

Un punto de coincidencia en los cuartetos Teixidor, Haydn, Boccherini y Brunetti es que todos los movimientos están en la tonalidad principal, a excepción del movimiento lento. Sin embargo, entre estos cuatro autores (y también Almeida) hay diferencias significativas en la asignación de tonalidades al movimiento lento y al Trío del Minueto, como veremos a continuación.

5.4.1. Tonalidad del movimiento lento⁴³

En el caso de Teixidor, en tres cuartetos este movimiento se encuentra en la subdominante de la tonalidad principal (números 3, 4 y 5) y los tres restantes en el relativo menor (números 1, 2 y 6). Brunetti escribe en cuatro ocasiones el movimiento lento en la subdominante y seis en la dominante y Almeida presenta algo más de variedad: dos en la subdominante, dos en la dominante y dos al relativo mayor (pertenecientes a los dos cuartetos que están en tonalidad menor). En cambio, Boccherini y Haydn hacen un uso más heterogéneo de las tonalidades en los movimientos lentos. El autor italiano lo escribe en tres ocasiones en la tónica, en dos en la subdominante, en otras dos en la dominante y en una ocasión en la tonalidad homónima mayor, en la homónima menor y en el sexto grado mayor. Por su parte, Haydn no escribe ningún movimiento lento en la tónica, pero sí uno en el tercer grado,

⁴¹ De hecho, Brunetti únicamente introduce el movimiento de Minueto en los cuartetos de cuatro movimientos.

⁴² Un total de veinticuatro de los treinta y dos escritos entre 1790 y 1804. En este aspecto, llama la atención el opus 58 porque tan solo un cuarteto de los seis de la serie tiene Minueto.

⁴³ Se entiende el concepto “movimiento lento” cuando el movimiento estudiado no es el primero de la obra. En el caso de Boccherini, de los treinta y dos cuartetos analizados, un total de trece se abren con un movimiento en tempo lento y, por tanto, marcan la tonalidad en que está escrita la obra y no se incluyen en este apartado.

uno en el sexto, uno en el sexto menor y hasta uno en la dominante aumentada (Si mayor en el opus 76/6, en Mib mayor).

La Tabla 3 muestra el número de cuartetos escritos por cada compositor en las distintas tonalidades. Vemos que todos los autores menos Teixidor escriben algún movimiento lento a la dominante, por lo que no emplea una fórmula muy corriente entre sus contemporáneos. En este aspecto, Teixidor es, sin duda, el más conservador. De nuevo tenemos que remontarnos a Manuel Canales y sus *Cuartetos op. 3* (cuatro movimientos lentos en la subdominante y dos en el relativo menor) para encontrar un esquema similar de las tonalidades al movimiento lento. Sin embargo, en los cuartetos de Canales este movimiento se encuentra sin excepción en la tercera posición (son cinco años anteriores al opus 50 de Haydn ya mencionado). De esta forma, Teixidor mezcla un planteamiento tonal similar al usado por Canales dos décadas antes con la organización formal establecida por Haydn.

Tabla 3: Tonalidades del movimiento lento

	I	Homónima ⁴⁴	III	IV	V	V aug	VI	VI m	VI M	relativo ⁴⁵
Teixidor				3						3
Haydn		2	1	6	7	1	2	1		
Boccherini ⁴⁶	3	2		2	2				1	
Brunetti				4	6					
Almeida				2	2					2

5.4.2. Tonalidad del Trío del Minueto

En cinco de los cuartetos de la serie, Teixidor escribe el Trío en el relativo menor de la tonalidad principal, a excepción del *Cuarteto n° 3*, en que encontramos esta sección en la subdominante. De nuevo se observa aquí poca variedad en el empleo de las tonalidades pero en este caso, lejos de ser un planteamiento conservador, es una práctica usada con menos frecuencia de lo que podría parecer. La Tabla 4 muestra que en ninguno de los cuartetos analizados de Brunetti ni en el opus 6 de Almeida encontramos

⁴⁴ Se incluyen los movimientos escritos tanto a la tonalidad homónima mayor como a la menor.

⁴⁵ Tanto al relativo mayor como al menor.

⁴⁶ Los cuartetos de las series opus 43 (2 cuartetos), 44 (6), 48 (6) y 53 (6), además del opus 58 n° 3 (G244) no contienen un movimiento lento o es el primero de la obra.

el Trío en el relativo menor. Tampoco Haydn y Boccherini están en consonancia con Teixidor en este aspecto. El primero sólo escribe el Trío en el relativo menor en una ocasión (opus 76/3) y el segundo lo hace en tres cuartetos (opus 53/5, 53/6 y 58/2).

En lo que se refiere al Trío en la subdominante, tampoco aparece en ningún de los 21 cuartetos de Haydn y solamente en tres de Boccherini (opus 43/2, 48/2 y 52/3). En cambio, en los cinco cuartetos de Brunetti que constan de Minueto, encontramos cuatro Tríos en la subdominante (L192, L195, L197, L198), siendo este el procedimiento preferido por el autor italiano y uno (L193) en la tónica menor. También aparece así en los tres cuartetos impares del opus 6 de Almeida.

Aunque no existe en la época una norma establecida ni una práctica habitual para la asignación de la tonalidad al Trío, podemos afirmar que el hecho de que Teixidor escriba cinco Tríos de la serie en el relativo menor debe considerarse ciertamente original, al ser un recurso muy poco usado en la composición de cuartetos de estos años (ver Tabla 4). Una vez más, en Teixidor no se reflejan los recursos mayoritarios de los autores cuyas obras conocía (en este caso, mantener el Trío en la tónica o en su homónima mayor o menor), lo que nos indica la búsqueda de un estilo que, enmarcado en las prácticas compositivas contemporáneas, tuviera un aire personal y singular.

Tabla 4: Tonalidades del Trío del Minueto

	I	Homónima	III	IV	V	V m	VI	VI m	VI M	relativo
Teixidor				1						5
Haydn	10	5	1				1	3		1
Boccherini ⁴⁷	8	7		3	1	1				3
Brunetti		1		4						
Almeida		3		3						

La predilección de Teixidor por el relativo menor, tanto en los movimientos lentos como en los Tríos, quizá es debida a un intento de compensar la abrumadora presencia del modo mayor en estos cuartetos y poder ofrecer así cambios de modo que provoquen contrastes armónicos.

⁴⁷ No tienen movimiento de Minueto: opus 44 n° 5 (G224), opus 53 n° 4 (G239), todos los del opus 58 a excepción del segundo de la serie y los dos del opus 64.

6. ORGANIZACIÓN FORMAL

Veamos ahora la estructura formal de los movimientos de los cuartetos de Teixidor, fijándonos en las particularidades que contienen para intentar esclarecer algunas características de su estilo y en qué medida utiliza los mismos esquemas formales que sus contemporáneos.

En primer lugar, un apunte metodológico y terminológico. Teixidor expone en el capítulo 15⁴⁸ de su *Tratado* el modo de organizar un movimiento bipartito, al cual se refiere como “oración armónica” (concepto que relaciona claramente música y retórica). Cada una de las dos partes de dicha “oración armónica” se estructura en tres secciones o miembros llamados proemio, episodio y final. Según Schmitt⁴⁹, Teixidor describe un estilo compositivo derivado de una concepción aditiva de la música y, por tanto, las diferentes secciones no desempeñan las funciones de “exposición”, “desarrollo” o “reexposición”. Sin embargo, en el presente ensayo he creído conveniente analizar los cuartetos de Teixidor basándose en una metodología de análisis que, aunque sea posterior a la propia composición de las obras y no permita observarlas desde su propio paradigma musical⁵⁰, haga comprensible una comparación con otros compositores, especialmente en los movimientos escritos en la llamada forma sonata. Además, Teixidor redacta el *Tratado* en base a un ideal estético que explica su referencia “siempre con el término ‘tema o melodía’ a las notas del bajo, pues aun existe en su pensamiento musical el predominio del bajo como fundamento”⁵¹. Esta concepción de la música está ya un tanto desfasada en 1804 (año de publicación del *Tratado*)⁵² y no se refleja en sus cuartetos de cuerda, escritos en un estilo que antepone otras características a un bajo fundamental.

⁴⁸ Titulado “De la manera de formar una oracion armonica, ô leccion de Baxo fundamental metodica”

⁴⁹ Thomas Schmitt: “*Componer con elegancia en el estilo sencillo*: La teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII” en Marín, Miguel Ángel y Márius Bernadó (eds.): *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014), p. 373-374. En este ensayo el autor analiza el primer movimiento de la *Sonata en Do mayor* para clave de Teixidor basándose en las explicaciones del *Tratado* para demostrar su pensamiento aditivo.

⁵⁰ Por ejemplo, el término “reexposición” es usado por primera vez por Antonin Reicha en sus tratados de composición a partir de 1824.

⁵¹ Thomas Schmitt: “*Componer con elegancia...*”), p. 370.

⁵² Es muy posible que Teixidor escribiera su *Tratado* algunos años antes de su publicación.

La recapitulación del tema A en el compás 92 (fig. 15) no es literal porque, además de estar acortada, aparecen variaciones en la melodía y en el acompañamiento:



Fig. 15

En el *Cuarteto n° 3* observamos otra recapitulación no literal. El tema inicial (fig. 16) reaparece en la tónica de Fa mayor pero con un cambio de registro: la melodía está escrita una octava baja, lo que provoca una ligera alteración de la anacrusa (las notas del tresillo son La-Do-Mi en vez de Fa-La-Do, ya que el violín no puede tocar el Fa grave). Además, la recapitulación no es literal y ya en el noveno compás varía con una llegada a Fa menor, apareciendo seisillos de acompañamiento en el violín II y viola (fig. 17).



Fig 16: tema inicial al principio de la obra



Fig. 17: recapitulación en el compás 133

La forma sonata del primer movimiento del *Cuarteto n° 5* en Sol mayor presenta algunas particularidades en lo que se refiere al planteamiento armónico y a la funcionalidad de los grados tonales. La relación tónica-dominante no aparece en ningún momento, es decir, no hay un tema en la dominante. En cambio, sí adquieren mucha importancia las modulaciones a la subdominante (Do mayor) y, sobre todo, al relativo menor (Mi menor) dando un aire de modo menor al movimiento.

El *Cuarteto n° 4* presenta una curiosa mezcla de las formas rondó y tema con variaciones. La estructura es A B A' B' A'', lo que nos haría pensar en un rondó, pero cada sección A o B aparece ostensiblemente variada respecto a la anterior. Las variaciones sobre cada sección son demasiado importantes para considerarlas una mera repetición de un rondó. Se trata, pues, una forma híbrida entre las dos formas convencionales.

También es curiosa la estructura del primer movimiento “Andantino con moto” del *Cuarteto n° 6*. Se trata de un tema con variaciones con Presto ternario intercalado. Después del tema inicial, se suceden tres variaciones de manera usual, pero antes de la cuarta y última variación aparece una sección extensa (119 compases) de estructura ternaria que emplea material musical nuevo, es decir, no proveniente del tema ni de

ninguna de las tres primeras variaciones. Este Presto intercalado termina con un calderón en el acorde de séptima de dominante de Re mayor y a continuación Teixidor escribe los cuatro primeros compases del tema inicial, tal como aparecen al principio de la obra para, seguidamente, atacar la última variación del movimiento.

El hecho de que entre los seis cuartetos de Teixidor se encuentren dos cuyos movimientos iniciales no tienen forma sonata, supone una proporción muy elevada en comparación a la práctica habitual de la época. Por ejemplo, en los cuartetos posteriores a 1790, tan solo dos de Haydn (ambos consecutivos: opus 76 nº 5 y nº 6) y uno de Boccherini (opus 58 nº 3, G243) no empiezan con una forma sonata. La alternativa, del mismo modo que Teixidor, es el tema con variaciones.

Por su parte, en los diez últimos cuartetos de Brunetti encontramos una forma sonata con el esquema $I-V :||: V-I$ (menos el L190, que no modula a la dominante en la primera sección: $I-I :||: I-I$), no utilizando el tema con variaciones en ninguna ocasión para iniciar la obra.

6.2. Movimientos lentos

En estos movimientos es donde encontramos una mayor variedad formal, no repitiéndose ninguna forma en la serie.

La del *Cuarteto nº 1* es una forma no tipificada, es decir, no corresponde a ningún “molde” convencional de la época. Se trata de una sucesión de doce secciones, irregulares en número de compases (entre los cuatro y los doce), que van enlazándose de manera continua. Tres de estas secciones son variaciones de alguna sección anterior, lo que nos indica la importancia de la variación en la música de Teixidor. Sin duda, es una forma realmente fuera de lo común, sin otro modelo parecido en los cuartetos de Haydn, Boccherini y Brunetti.

Los movimientos lentos de los cuartetos nº 2 y nº 4 son formas usuales en la época: ternaria y binaria, respectivamente, pero como es habitual en Teixidor siempre con algún tipo de variación (melódica, rítmica, de textura, etc.) cuando se repite una sección anterior.

El “Largo” del *Cuarteto n° 3* (fig. 18) es un tema con variaciones con una estructura diferente a la convencional. Aquí las variaciones no están delimitadas por las barras de repetición y no son evidentes a simple vista. El tema (cc. 1-21) consta de dos partes diferenciadas. La primera está caracterizada por los arpeggios de los tres instrumentos inferiores mientras el violín I sostiene notas largas (cc. 1-10). En la segunda parte del tema (cc. 11-21) lo más representativo son las florituras del violín I. Vemos que los compases 11-13 son una variación de los tres anteriores.

Fig. 18: c. 1-22 del “Largo” del *Cuarteto n° 3*

A continuación, se repite este tema, siempre con sus dos partes diferenciadas, un total de tres veces: en Sol menor, Mi bemol mayor y finalmente Si bemol mayor. Nunca el número de compases es idéntico. Si el tema constaba de veintiún compases, las variaciones constan de once, quince y doce, respectivamente. Se trata de otro ejemplo más de las periodizaciones siempre irregulares de Teixidor.

Escribir un tema con variaciones en el movimiento lento es un procedimiento muy habitual en Haydn. Lo encontramos en los seis cuartetos del opus 64, donde el compositor austríaco experimentó de manera concienzuda esta forma, y en otros seis cuartetos de sus últimas series⁵⁴, lo que suma doce obras de un total de veintiuno. En el otro extremo se sitúa Brunetti, pues en ninguno de sus cuartetos escribió esta forma en el movimiento lento (ni, curiosamente, en cualquier otro movimiento).

Es poco habitual encontrar un rondó en un movimiento lento, tal como ocurre en el *Cuarteto n° 5*. La estructura es ABACA', siendo la primera repetición de A completamente literal. La sección C está en modo menor. Hasta aquí se trata del típico rondó al uso, excepto cuando se llega a la última repetición de A, donde el encargado de presentar el tema es el violonchelo, mientras el violín I toca por encima florituras parecidas a una improvisación.

Finalmente, el *Largo* del sexto cuarteto, en Si menor, está escrito en una forma sonata sin desarrollo, con una transición entre los dos temas. El tema B se encuentra en el relativo mayor, como es habitual si la tonalidad principal se encuentra en modo menor.

6.3. Minuetos y Tríos

Formalmente, son los movimientos más convencionales de toda la serie. Presentan los rasgos típicos de la escritura de minuetos: ritmo ternario (3/4), textura homofónica y pasajes con escritura en paralelo entre dos violines y viola y violonchelo.

A parte de los aspectos referentes a la tonalidad ya explicados, los Tríos presentan distintos contrastes con los minuetos: dinámico (f/p), rítmico (valores cortos/largos), de articulación (punteado/ligado) y de registros (bajo/medio/alto). Se trata de una estrategia expresiva utilizada por prácticamente todos los compositores de la época que confronta esta sección con el Minueto que la envuelve.

Veamos como ejemplos los inicios del Minueto y del Trío de los *Cuarteto n°1* (fig. 19 y 20) y *n° 4* (fig. 21 y 22).

⁵⁴ Opus 71 n° 1 y n° 3; opus 74 n° 2 y n° 3; opus 76 n°2 y opus 77 n° 2.

Minueto. Allegro

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Fig. 19

menor

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Fig. 20

Minue. Allegro

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Fig. 21



Fig. 22

6.4. Movimientos finales

Son todos rápidos y brillantes, como marcaba la convención. Teixidor usa tan solo dos formas musicales para sus últimos movimientos: la forma sonata (cuartetos números 1, 3 y 4) y el rondó (números 2, 5 y 6), siguiendo unas prácticas establecidas en la época, aunque cada autor muestra predilecciones distintas. Haydn emplea mayoritariamente la forma sonata (en trece de sus últimos veintiún cuartetos) pero no se desentiende del rondó (en cuatro obras) ni de otras formas menos comunes como el rondó-sonata (en dos) y la variación ternaria (en uno). Boccherini muestra unas preferencias parecidas: escribe nueve cuartetos en forma sonata y seis en rondó, aunque es importante remarcar que encontramos un total de diecisiete cuartetos que se cierran con un Minueto (prácticamente todos los de dos movimientos). Brunetti acaba todos los cuartetos en forma sonata, sean de tres o de cuatro movimientos.

Las tres formas de sonata de Teixidor para cerrar los cuartetos presentan tres casos distintos. Mientras la del nº 4 es una forma sonata totalmente convencional (con sus dos grupos temáticos, desarrollo y recapitulación), la del *Cuarteto nº 1* es irregular por el hecho de que repite el tema A dos veces antes de aparecer el tema B. Es remarcable que la primera presentación del tema A es un dúo de dieciséis compases de violín I y viola (fig. 23).

Allegro di molto

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

VI

VI II

Vla

Vc

Fig. 23: Se trata del único caso en toda la serie donde Teixidor usa esta textura en un pasaje tan extenso

Por otra parte, la forma sonata del *Cuarteto n° 3* es monotemática, al generarse los dos temas (fig. 24 y 25) con el mismo material musical, procedimiento utilizado por Haydn sobre todo en su opus 50 (1787):

Finale

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Fig 24: tema A



Fig. 25: tema B

Destaca también en este movimiento que la recapitulación está en Si bemol mayor, la subdominante del tono principal (como en el caso del primer movimiento del *Cuarteto n° 1*).

Los cuartetos números 2, 5 y 6 terminan con un rondó. Salvo pocas excepciones, las repeticiones de las secciones nunca son literales. En el “Allegro. Rondó” del *Cuarteto n° 2*, destaca la sección C en modo menor por contar con sesenta y tres compases, frente a los doce y treinta y siete de las secciones A y B, respectivamente.

El rondó del *Cuarteto n° 5* en Sol mayor, aunque totalmente convencional en su estructura, merece un comentario aparte por el hecho de que está basado en el primer movimiento “Allegro” de la *Sonata para tecla en Re mayor*⁵⁵ del propio Teixidor, fechada en 1794 (fig. 26 y 27). Era una práctica habitual de la época la transcripción de música para tecla o a la inversa, la instrumentación de música escrita inicialmente para tecla. No se trata de una transcripción literal, pero tampoco es una simple cita de un tema propio. Aunque el movimiento de la sonata es más extenso (está concebido con dos secciones más), ambas obras son un rondó, siendo idénticos el tema y dos secciones.

⁵⁵ Conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid con la signatura M1076 y editada por Raúl Angulo en Joseph Teixidor: *Sonata para clave o fortepiano (1794)* (Santo Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Bueno, 2013).



Fig. 26: inicio de la *Sonata en Re mayor* (1794). El año de composición de esta sonata nos da una pequeña pista del año de composición del cuarteto, seguramente posterior a esta fecha. Fuente: edición de Raúl Angulo

Allegro ma non troppo

Fig. 27: inicio del último movimiento del *Cuarteto n° 5*

7. TEIXIDOR Y EL CONCEPTO DE “OPUS”

Al tratarse de una serie de seis cuartetos, podríamos pensar en una cierta planificación a la hora de emprender la composición de las obras. Según Elaine Sisman⁵⁶, la idea de opus en el siglo XVIII conlleva una serie de implicaciones que afectan al proceso compositivo. Se repiten algunos gestos melódicos, desarrollos armónicos, células rítmicas, texturas, etc., estableciéndose de esta manera un doble diálogo entre los movimientos de un mismo cuarteto y entre los seis cuartetos de la serie.

No es posible deducir el orden de composición de los cuartetos de Teixidor a partir de la única copia manuscrita conservada en Cervera, aunque sí podríamos pensar en una planificación en la composición del conjunto si atendemos al orden de las tonalidades que, como ya se ha comentado anteriormente, conforma una sucesión de quintas ascendentes.

Por otra parte, la exploración formal del primer movimiento del *Cuarteto n° 4*, juntamente con el hecho de que es el único de toda la serie que altera el orden de los dos movimientos intermedios, podría indicarnos que Teixidor quizá planificó la serie en dos grupos de tres cuartetos. Reforzaría esta idea el hecho que los dos cuartetos extremos del segundo grupo (el cuarto y sexto de la serie) son los dos únicos cuyo primer movimiento no está en forma sonata. Esta práctica no era inusual en la época, como demuestran, por ejemplo, los opus 54/55 y 71/74 de Haydn (aunque no está claro si estas divisiones fueron decisión del propio autor o de los editores). El *Cuarteto n° 4* de Teixidor sería el primero de la segunda serie y para remarcar este hecho se presentaría con unas particularidades especiales. Pero a falta de más investigaciones, debe reconocerse que estos argumentos son muy débiles para poder confirmar si Teixidor tenía en mente la composición de un opus de seis obras y, en el caso de existir alguna planificación, si también proyectó una división en dos grupos de tres.

8. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ESTILO DE TEIXIDOR

Con todo lo referido hasta ahora, pueden enumerarse las características generales del estilo musical de Teixidor reflejadas en los cuartetos de cuerda.

⁵⁶ Elaine Sisman: “Six of One: The Opus Concept in the Eighteenth Century” en Gallagher, Sean y Thomas Forrest Kelly (eds.): *The Century of Bach & Mozart* (Cambridge, USA: Harvard University Press, 2008), pp. 79-107

Quizá el punto más llamativo de su estilo es la constante exploración y ampliación de las formas musicales que utiliza: la forma sonata, el tema con variaciones y el rondó. Rara es la vez que una recapitulación o una repetición de sección sea literal. Suelen aparecer ornamentaciones, cambios melódicos y/o rítmicos, variaciones en el acompañamiento, cambios de textura, etc. En este aspecto, es sin duda notable la influencia de Haydn y Boccherini. Una de las maneras que Teixidor emplea habitualmente para remarcar el final de una sección importante es el uso de suspensiones armónicas, generalmente con calderón.

Encontramos en los cuartetos numerosos pasajes contrapuntísticos (textura fugada) aprovechando material musical que ya ha aparecido tanto en la melodía como en el acompañamiento. Son abundantes los diálogos entre las partes inferiores. También es muy habitual el uso de síncopas y seisillos, ritmos típicamente hispanos muy usados por Boccherini. A veces aparecen armonías atrevidas y sorprendentes, hasta densas, sobretodo en los desarrollos de las formas de sonata. Un ejemplo extremo sería el desarrollo del primer movimiento del *Cuarteto n° 2* (fig. 28), donde se crea un ambiente extraño y confuso hasta que llegamos a la recapitulación (último compás del ejemplo):

The image displays a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is organized into six systems, each containing staves for the respective instruments. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C).

- System 1:** Features a forte (*f*) dynamic for all instruments. The Violin I part has a first ending bracket. The Cello part has a forte (*f*) dynamic marking.
- System 2:** Features a piano (*p*) dynamic for all instruments.
- System 3:** Continues the piano (*p*) dynamic.
- System 4:** Continues the piano (*p*) dynamic.
- System 5:** Continues the piano (*p*) dynamic.
- System 6:** Features a forte (*f*) dynamic for all instruments. The Violin I part has a first ending bracket. The Cello part has a forte (*f*) dynamic marking.

The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics like *f* (forte) and *p* (piano) are clearly marked. The Cello part has a forte (*f*) dynamic marking at the beginning of the first system.

Fig. 28

También emplea con frecuencia el trabajo temático, una de las principales características del estilo de Haydn pero que también usaron Brunetti y sobre todo Boccherini. Paralelamente, encontramos una notable abundancia de materiales musicales que posteriormente no son desarrollados y no aparecen más. En este aspecto, el referente más cercano es el estilo de Boccherini (y en general el de la música española).

9. CONCLUSIONES

Los seis cuartetos de cuerda de Joseph Teixidor tienen un interés enorme para el estudio de la implantación y el desarrollo del género en España. Debemos tener en cuenta que, aparte de Teixidor, solo cinco compositores residentes en España escribieron una serie completa de seis cuartetos: Enrique de Ataide y Portugal, José María Reynoso y los ya mencionados Almeida, Brunetti y Boccherini. Además, nos constan la existencia de las colecciones hoy perdidas de Tomás de Iriarte, Ramón Monroy y Giuseppe Ponzio.

Teixidor abordó la composición de sus cuartetos teniendo un buen conocimiento del género y de los estilos compositivos de la época, reflejando en sus obras procedimientos y recursos usados por compositores reconocidos en toda Europa, pero creando a la vez un estilo original donde convergen dos tipos de mezcla. Por un lado, el estilo italiano (trufado de rasgos hispánicos) se combina con el estilo vienés y, por otra parte, ideas más bien conservadoras (número de alteraciones, tonalidades de los movimientos lentos) se dan la mano con planteamientos audaces o poco comunes (alteraciones de las formas musicales, tonalidades de los Tríos).

Teixidor busca constantemente un lenguaje propio tanto en la vertiente armónica como, sobre todo, en la formal, escribiendo unas obras totalmente originales y con un estilo personal reconocible que está presente en cada cuarteto de manera patente. Podríamos decir que supo impregnarse de las técnicas y los procesos compositivos de los grandes compositores contemporáneos para llevar a cabo su propia búsqueda de un lenguaje personal. Seguramente encontró en el género de cuarteto de cuerda un campo que le permitió experimentar e innovar en cuestiones formales y armónicas, probaturas que la música para tecla y mucho menos la música religiosa no hubiesen soportado de la misma manera.

Mucho nos falta aun para poder construir un retrato completo de la personalidad caleidoscópica de Joseph Teixidor. En palabras de Ortega,

Teixidor, en sus múltiples facetas de organista, compositor, maestro y teórico, es uno de los músicos más destacados de la música española de su época, que merecería un estudio sistemático, aún no realizado, de todas sus actividades.⁵⁷

Sirva este ensayo como una pequeña aportación a un mayor conocimiento de su obra.

⁵⁷ Judith Ortega: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...*, vol II, p. 109.

10. ANEXOS

Anexo 1: Tabla de los cuartetos de Joseph Teixidor

	I	II	III	IV
n° 1	Allegro non presto	Adagio	Allegro	Allegro di molto
Sib M	Forma sonata Sib M - 3/4	No tipificada sol m - C	M/T Sib M/sol m - 3/4	Forma sonata irregular Sib M - 6/8
n° 2	Allegro non presto	Largo	Allegro	Allegro
Mib M	Forma sonata Mib M - C	Ternaria do m - 6/8	M/T Mib M/do m - 3/4	Rondó Mib M - C
n° 3	Con brio	Largo	Allegro	Finale
Fa M	Forma sonata Fa M - 2/4	Tema con variaciones Sib M - 3/4	M/T Fa M/Sib M - 3/4	Forma sonata monotemática Fa M - 2/4
n° 4	Andante*	Allegro	Largo	Presto
Do M	Rondó + tema con variaciones Do M - 6/8	M/T Do M/la m - 3/4	Binaria variada Fa M - C	Forma sonata Do M - 3/8
n° 5	Allegro**	Largo	Allegro	Allegro non troppo presto
Sol M	Forma sonata Sol M - 3/4	Rondó Do M - 3/4	M/T Sol M/mi m - 3/4	Rondó Sol M - 2/4
n° 6	Andantino con moto	Largo	Allegro	Presto
Re M	Tema con variaciones con Presto ternario intercalado Re M - 2/4	Forma sonata sin desarrollo si m - C	M/T Re M/si m - 3/4	Rondó Re M - C

* Indicación en la parte de vl2 y vc. En la de vl: "Andantino"; en la de vla: "Andante con moto"

** En la parte de vl1: "Allegretto"

Anexo 2: Íncipits de los movimientos de los cuartetos

Cuarteto n° 1 en Si bemol mayor

I.

Allegro non presto

II.

Adagio

III. ⁵⁸

Minuete. Allegro

IV.

Allegro di molto

Cuarteto n° 2 en Mi bemol mayor

I.

Allegro non presto

II.

Largo

III.

Minue. Allegro

IV.

Rondo. Allegro

⁵⁸ En los Minuetos se nombra el movimiento tal como aparece en la parte de violín I.

Cuarteto n° 3 en Fa mayor

I.

Con brio

Vln. I *f*

Vln. II *pp*

Vla. *p*

Vc. *p*

II.

Largo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

III.

Minue. Allegro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

IV.

Finale

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. [*p*]

Cuarteto n° 4 en Do mayor

I.

Andantino

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

II.

Minue. Allegro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

III.

Largo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

IV.

Presto

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

Cuarteto n° 5 en Sol mayor

I.

Allegro

II.

Largo

III.

Minue

IV.

Finale. Allegro non troppo Presto

Cuarteto n° 6 en Re mayor

I.

Andantino con moto

II.

Largo

III.

Minue. Allegro

IV.

Finale. Presto

Anexo 3: Lista de las obras localizadas de Joseph Teixidor

Música instrumental

Seis cuartetos de cuerda	Arxiu Històric Comarcal de La Segarra (Cervera)
Cinco sonatas para clave	Biblioteca de Catalunya*
Sonata para clave en Re mayor (1794)	Real Conservatorio de Música de Madrid
12 glosas sobre el himno <i>Sacris Solemnis</i> para órgano ⁵⁹	Archivo de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Misas

Misa a 12 en Re mayor, sobre el himno <i>Sacris solemnis</i>	Archivo de Música de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial
Misa a 12	
Misa <i>Eripe me</i> , a 8 (1779)	Palacio Real de Madrid
<i>Soli Deo honor et gloria</i> , a 8 (1780)	
Misa a 4 sobre la <i>Ana Gaudet in Colis</i>	Arxiu Històric Comarcal de La Segarra (Cervera)
Misa en Re mayor, a 4	
Misa <i>Lauda sia Salvatorem</i>	
<i>Gaudet in caelis</i> a 8	Archivo de Música de la Catedral de Albarracín**
Misa a 8	Biblioteca Capitular de La Seo de Zaragoza

⁵⁹ Se encuentra en el mercado una grabación de esta obra en: *Música per a orgue a Catalunya s. XVIII - s. XIX*, vol 2. Miquel González, órgano. 2009. CD. Tritó TD00064.

Otras obras religiosas

Letanía de Nuestra Señora, a 8	Archivo de Música de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial
<i>Pastores alerta</i> , villancico a 8, con violines, al Nacimiento de N.S. Jesucristo (1772)	
<i>Pastorcillos de Belén</i> , villancico a 8, con violines, al Nacimiento de N.S. Jesucristo (1772)	
Vísperas de Santos, a 8 (1781)	Palacio Real de Madrid
<i>Pia Mater</i> a 4 voces	Arxiu Històric Comarcal de La Segarra (Cervera)
Seis Motetes de Difuntos (<i>Circundederum me dolores; Credo quot Redemptor; Fuissem quasi nom essem; Peccatem me quotidie; Recogitabo tibi; Tu autem Domine euristi</i>)	Biblioteca de Catalunya*
Himno [<i>Pange Lingua</i> , a 4]	
Rosario (1795)	Arxiu Parroquial de Santa Maria de La Geltrú

*Todas las obras conservadas en la Biblioteca de Catalunya se encuentran en las *Prácticas de la Teórica de la Composición de Música* (Ms 1621), el volumen de su *Tratado fundamental de la Música* que contiene los ejemplos musicales.

**Es posible que en este Archivo se conserven más obras de Teixidor, pues allí ejerció el cargo de maestro de capilla entre 1798 y 1836 su sobrino Joseph Felip Teixidor y Latorre, del que hay catalogadas unas 270 obras que indistintamente llevan el nombre de “Joseph Teixidor”, “Felipe Teixidor”, “Teixidor” o “Teixidó”. No es descartable que Felip Teixidor guardase o copiase algunas obras de su tío y que actualmente estén todas catalogadas a su nombre.

11. BIBLIOGRAFÍA

LEZA, José Máximo: “Problemas de la historia de la música en el siglo XVIII” en José Máximo Leza (ed.): *La música en el siglo XVIII*, Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 4 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), pp. 29-43

LOLO, Begoña: “La obra teórica de José Teixidor y Barceló y el asentamiento de la historiografía musical en España”, *Revista de Musicología*, vol. XVI nº6 (1993), pp. 3630-3639

MARÍN, Miguel Ángel: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009)

--, “El surgimiento del cuarteto de cuerda y la consolidación de la sonata” en José Máximo Leza (ed.): *La música en el siglo XVIII*, Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 4 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), pp. 373-399

--, “Joseph Haydn y el clasicismo vienés en España” en *id.*, pp. 484-500

--, “Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in late 18th-century Madrid” en Heine, Christiane (ed.): *El cuarteto de cuerda en España de fines del siglo XVIII hasta la actualidad* (Berna: Peter Lang, 2015), en proceso de publicación

MUNETTA, Jesús M^a: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1984)

ORTEGA, Judith: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, 2010

RUBIO, Samuel: *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (Cuenca: Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1976)

SCHMITT, Thomas: “Componer con elegancia en el estilo sencillo: La teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII” en Marín, Miguel Ángel y Márius Bernadó (eds.): *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014)

SIMARRO, Miguel: *Los cuartetos para instrumentos de cuerda de Joseph Teixidor* (Múnich: Consequentia Musikverlag, 2014)

SISMAN, Elaine: “Six of One: The Opus Concept in the Eighteen Century” en Gallagher, Sean y Thomas Forrest Kelly (eds.): *The Century of Bach & Mozart* (Cambridge, USA: Harvard University Press, 2008), pp. 79-107

TEIXIDOR, Joseph: *Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*, ed. de Lolo, Begoña (Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 1996)

--, *Tratado fundamental de la Música (1804C)*, ed. de Pavia i Simó, Josep, Monumentos de la Música Española, 76 (Barcelona: CSIC, 2009)

WYN JONES, David: "Minuets and Trios in Haydn's quartets" en Young, David (ed.): *Haydn, the innovator* (Todmorden: Arc Music, 2000)

Partituras

BOCCHERINI, Luigi: *Cuartetos de cuerda G232-G235 (Op. 52)* (París: Pleyel, [1798]), reproducida en [http://imslp.org/wiki/4_String_Quartets,_G.232-235_\(Op.52\)_\(Boccherini,_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/4_String_Quartets,_G.232-235_(Op.52)_(Boccherini,_Luigi)) (última consulta: abril de 2017)

--, *Cuarteto de cuerda G236 (Op. 53 n° 1)* (París: Pleyel, [1798]), reproducida en [http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_E-flat_major,_G.236_\(Boccherini,_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_E-flat_major,_G.236_(Boccherini,_Luigi)) (última consulta: abril de 2017)

--, *Cuarteto de cuerda G237 (Op. 53 n° 2)* (París: Pleyel, [1798]), reproducida en [http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_major,_G.237_\(Boccherini,_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_major,_G.237_(Boccherini,_Luigi)) (última consulta: abril de 2017)

--, *Cuarteto de cuerda G238 (Op. 53 n° 3)* (París: Pleyel, [1798]), reproducida en [http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_C_major,_G.238_\(Boccherini,_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_C_major,_G.238_(Boccherini,_Luigi)) (última consulta: abril de 2017)

--, *Cuarteto de cuerda G239 (Op. 53 n° 4)* (París: Pleyel, [1798]), reproducida en [http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_A_major,_G.239_\(Boccherini,_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_A_major,_G.239_(Boccherini,_Luigi)) (última consulta: abril de 2017)

--, *Cuarteto de cuerda G240 (Op. 53 n° 5)* (París: Pleyel, [1798]), reproducida en [http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_C_major,_G.240_\(Boccherini,_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_C_major,_G.240_(Boccherini,_Luigi)) (última consulta: abril de 2017)

--, *Cuarteto de cuerda G241 (Op. 53 n° 6)* (París: Pleyel, [1798]), reproducida en [http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_E-flat_major,_G.241_\(Boccherini,_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_E-flat_major,_G.241_(Boccherini,_Luigi)) (última consulta: abril de 2017)

--, *Cuartetos de cuerda G242-G247 (Op. 58)*, (París: Sieber père, [1803]), reproducida en [http://imslp.org/wiki/6_String_Quartets,_G.242-247_\(Op.58\)_\(Boccherini,_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/6_String_Quartets,_G.242-247_(Op.58)_(Boccherini,_Luigi)) (última consulta: abril de 2017)

BRUNETTI, Gaetano: *Cuartetos de cuerda L184-L199*, ed. de Marín, Miguel Ángel y Jorge Fonseca (Madrid: ICCMU - Música Hispana 51, 2012)

GÉRARD, Yves: *Catalogue of the Works of Luigi Boccherini* (Londres: Oxford University Press, 1969). Consulta on-line en <http://www.luigiboccherini.it/gerard/> (última consulta: abril de 2017)

TEIXIDOR, Joseph: *Quartet de corda núm. 1*, ed. de Fort, Abili (Barcelona: Dinsic, 2011)

--, *Quartet de corda núm. 2*, ed. de Fort, Abili (Barcelona: Dinsic, 2011)

--, *Quartet de corda núm. 3*, ed. de Fort, Abili (Barcelona: Dinsic, 2011)

--, *Quartet de corda núm. 4*, ed. de Fort, Abili (Barcelona: Dinsic, 2011)

--, *Quartet de corda núm. 5*, ed. de Fort, Abili (Barcelona: Dinsic, 2012)

--, *Quartet de corda núm. 6*, ed. de Fort, Abili (Barcelona: Dinsic, 2012)

--, *Sonatas de clave*, ed. Angulo, Raúl (Santo Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Bueno, 2012)

--, *Sonata para clave o fortepiano (1794)*, ed. Angulo, Raúl (Santo Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Bueno, 2013)

Grabaciones

TEIXIDOR, Joseph: *Quartets de corda*. Cambini Quartet. 2009. CD. La Mà de Guido 2093

TEIXIDOR, Joseph: *Sonata en Re Mayor*. Pablo Cano, clave. Incluida en el CD 8 de Aviñoa, Xosé (ed.): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear, vol II* (Barcelona: Edicions 62, 1999)